

Artysta w l'univers concentrationnaire. „Kornblumenblau” Leszka Wosiewicza jako traktat o sztuce

*Rzeczywistość obozowa Auschwitz znajduje się
poza granicą słów, tak jak znajduje się ona poza
granicą tego, co wyobrażalne*^[1].

Georg Steiner

Kornblumenblau to jeden z najciekawszych filmów w historii polskiego kina poświęconych rzeczywistości zlagrowanej. W interpretacjach utworu Wosiewicza podnoszone są zagadnienia natury moralnej, rozważane zazwyczaj w kontekście motywacji wyborów dokonywanych przez głównego bohatera. *Kornblumenblau* jawi się jako przypowieść, metafora, moralitet. Kontekstami interpretacyjnymi najczęściej przywoływanymi są opowiadania obozowe Tadeusza Borowskiego i wcześniejszy dokument reżysera *Przypadek Hermana palacza*. Z Tadeuszem z opowiadań autora *U nas w Auschwitzu* łączy bohatera *Kornblumenblau* nie tylko imię, choć wyraźnie ono do tej postaci odsyła. Obaj Tadeusze reprezentują przede wszystkim podobną postawę moralną, która niegdyś tak oburzyła krytyków i czytelników Borowskiego. Dzieli ją z Tadeuszami również Herman, bohater dokumentu Wosiewicza.

Chciałabym zaproponować nieco inne, sygnalizowane jedynie w dotychczasowych recenzjach filmu, spojrzenie na *Kornblumenblau* jako na wielowymiarowy traktat o sztuce^[2]. Do podjęcia tego tematu skłaniają dwa aspekty dzieła Wosiewicza. Po pierwsze, bohater filmu jest artystą-muzykiem i sztukę swą w pewnym sensie nadal uprawia w obozie. Po wtóre, film dzięki stylizacjom staje się utworem autotematycznym, sztuką na temat sztuki. Przyłipiak stwierdza nawet z pewną przesadą: „[...] film Wosiewicza jest dowodem, iż temat jest niczym, a styl wszystkim”^[3]. Oczywiście rozważania te nie mogą pozostać w oderwaniu od refleksji natury etycznej oraz od nieustannie poracającego pytania o granice przedstawiania traumy Auschwitz.

Dla pełnego rozumienia problemu artysty i sztuki w systemie totalitarnym, które ukazane zostało w *Kornblumenblau*, niezbędnym wydaje się przywołanie dwóch kontekstów: z jednej strony należy

SOCIOLOGICAL
PERSPECTIVE

[1] Cyt. z George'a Steinera za: S. Schollmeyer, *Twórczość artystyczna w Auschwitz w latach 1940-1945 – pomiędzy sztuką na żądanie a wolną twórczością*, w: *Sztuka w Auschwitz 1940-1945*, pod red. J. Kaumköttera, Berlin 2005, s. 83.

[2] Wątek ten podjęty został w recenzji Mirosława Przyłipiaka. Zob. M. Przyłipiak, *Nędzza sztuki*, „Kino” 1990, nr 3.

[3] Ibidem.

wspomnieć o miejscu i roli artysty w Auschwitz, z drugiej zaś – o charakterze, znaczeniu i funkcjach sztuki w III Rzeszy.

ARTYSTA W AUSCHWITZ

Działalność artystyczna w „stolicy świata obozów koncentracyjnych” – jak nazywał Auschwitz Primo Levi – rozwijała się dwutorowo. Jedną jej część stanowiła twórczość jawna. Muzycy zatrudniani byli w obozowej orkiestrze, w której nie tylko wykonywali, lecz także komponowali przede wszystkim utwory o charakterze marszowym. Orkiestra powstała w 1940 roku, pierwszy publiczny występ odbył się 6 stycznia 1941 roku. Jej członkami początkowo byli wyłącznie Polacy. Po wywózkach na roboty w głąb Niemiec grali w niej również Żydzi. Muzycy wykonywali utwory z pamięci, z czasem – za sprawą więźnia obozu Stanisława Arcta – do Auschwitz trafiły nuty sprowadzone z jego dawnej księgarni. Zasadniczym zadaniem orkiestry było granie marszów dla komand wychodzących i powracających z pracy. Jak wspomina jeden z muzyków, „granie miało na celu utrzymanie przez więźniów równego kroku. Niemcy robili nawet próby, przy jakim marszu będzie szybciej. Ćwiczyli ze stumetrową kolumną i sprawdzali na zegarkach. Cały czas kombinowali, jak ten marsz skrócić choćby o 5 minut” [4]. Działalność orkiestry obozowej miała jednak dla Niemców wymiar nie tylko praktyczny. „Piekielny pomysł” nazistów polegał na wydobyciu dysonansu pomiędzy sytuacją więźniów a wesołą tonacją muzyki. Gdy zdziesiątkowane kolumny powracały z pracy, więźniowie podtrzymywali chorych i pobitych, wlekli nagie zwłoki, orkiestra nadal wykonywała *Arbeitslager Marsch*. Mimo że, jak wynika z relacji więźniów-muzyków, usiłowali oni podtrzymać na duchu kolegów w niedoli, skoczna muzyka profanowała śmierć. Odzierała ją z resztek godności. Muzycy operowali jednak niekiedy specjalnym kodem, przesyłając w ten sposób więźniom informacje. Gdy nadchodziły dobre wiadomości z frontu, grywali marsze amerykańskie. W ramach działalności oficjalnej członkowie orkiestry dawali również koncerty niedzielne dla esesmanów. Wykonywali głównie takie utwory, jak *Eine Kleine Nacht Musik*. Wielu więźniów podkreśla w swych relacjach zamiłowanie Niemców do muzyki, choć preferowali oni raczej sztukę popularną i łatwą w odbiorze. Na dziedzińcu kuchni obozowej odbywały się koncerty dla współwięźniów. Nieoficjalne występy aranżowano między innymi z okazji świąt narodowych. Grywano wówczas zakazane polskie utwory.

Jawnie swą sztukę uprawiała również część artystów malarzy i rzeźbiarzy. W komandach rzemieślników powstawały dzieła sztuki z drewna i metalu, realizowane na zamówienie Niemców, jakkolwiek niezgodnie z obozowymi przepisami. Osobliwością Auschwitz było Lagermuseum utworzone w 1941 w KL Auschwitz I w Bloku 6, a w 1942 przeniesione do Bloku 24. Wystawiano w nim głównie własność zra-

[4] Relacja Adama Kopycińskiego, więźnia nr 25294 – skiego *Orkiestra z cyklu Z kroniki Auschwitz* (2004).
fragment ścieżki dźwiękowej filmu Michała Bukojem-

bowaną więźniom, ale i prace wykonywane w „bloku dla artystów”: „Prace tu powstające artyści tworzyli pod gusta esesmanów SS, których estetyczne potrzeby ograniczały się zazwyczaj do prezentacji martwej natury, scen łąwieckich i średniowiecznych zamków. Nie zabraniano więźniom wykonywania prac artystycznych – o ile jednak przestrzegali oni obozowej dyscypliny (Lagerordnung)” [5]. Gusta plastyczne większości esesmanów odpowiadały więc ich gustom muzycznym i wpisywały się w paradygmat obcowania ze sztuką preferowany w III Rzeszy. Znaczna część działalności plastycznej w Auschwitz miała jednak charakter tajny i karana była torturami lub śmiercią. Franciszek Józwicki zanotował w swym pamiętniku: „Teraz muszę za to zapłacić, że w obozie mimo wszystko chciałem żyć w swoim świecie, że chciałem pokazać sztuce i historii, co tu się dzieje... To przestępstwo, tajemnica i teraz przyszedł czas zapłaty... Uderzenie w szczękę, w brzuch: ty psie, Polaczku, artysto malarzu” [6]. W zbiorach muzeum w Auschwitz dominują idylliczne obrazy przyrody, sceny łąwieckie i portrety. Dysonans pomiędzy charakterem tych obrazów a życiem w obozie poraża. Sztuka stanowiła rodzaj odskoczni, ucieczki, dlatego tak rzadko pośród dzieł powstałych w Auschwitz znajdujemy ikonografię okrucieństwa. Zupełnie inną wymowę miały powstające w obozie wizerunki więźniów: „Psychiczne i fizyczne cierpienie ludzi uwidocznione zostało zwłaszcza w licznych portretach, mimo że terror i przemoc nie zostały tutaj bezpośrednio ukazane” [7]. Tworzenie portretów miało również istotny wymiar egzystencjalny: zaświadczały one o istnieniu zarówno artysty, jak i modela. Sztuka powstała w obozie, podobnie jak fotografia, dowodzi nie tylko wszechobecności śmierci, jest także , a właściwie przede wszystkim manifestacją „cudu przeżycia” [sformułowanie Susan Sontag]. To znaczenie portretu i autoportretu przenieść można na sztukę w ogóle. Jürgen Kaumkötter pisze: „Dzieła sztuki ze zbiorów Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau są dowodami na zakrojone na szeroką skalę sprowadzanie więźniów do roli przedmiotu przez SS. Ponadto i przede wszystkim ukazują one fundamentalną właściwość sztuki: są dowodami na to, że tworzący je więźniowie sprzeciwiali się ich odczłowieczeniu, że sztuka miała elementarne znaczenie dla ich przetrwania” [8].

W pewnych aspektach sytuacja artysty w Auschwitz przypomina sytuację intelektualisty w obozie w ogóle, którą analizowali Primo Levi i Jean Améry. W esejach autora *Czy to jest człowiek* czytamy: „Kultura umysłowa w obozie mogła więc być przydatna, nawet jeśli tylko w pewnych marginalnych przypadkach i przez krótki okres – mogła ubarwiać chwilę, ustanowić ulotny związek ze współtowarzyszem, pozwolić umysłowi na żywe i zdrowe reakcje. [...] Rozum, sztuka i poezja nie pomagają interpretować miejsca, z którego zostały wygna-

[5] J. Kaumkötter, *Wąska ścieżka*, w: *Sztuka w Auschwitz 1940–1945...*, s. 38.

[6] *Ibidem*, s. 17.

[7] *Ibidem*, s. 18.

[8] *Ibidem*, s. 52.

ne”[9]. Choć sztuka staje się nieprzydatna do zrozumienia Auschwitz, to warto podkreślić jej wymiar ocalający przed Entwürdigung – poczuciem utraconej godności, ostatecznym upodleniem. Dzieła sztuki stworzone w Auschwitz mają specyficzny status w galeriach i muzeach. Ich odbiór determinowany jest w znacznej mierze przez miejsce i czas powstania. Perspektywa ta sprawia, że wymykają się one krytyce, procesowi wartościowania i funkcjonują wyłącznie jako świadectwa o charakterze historycznym.

Większość wizerunków człowieka, które powstały w Auschwitz to przedstawienia tradycyjne, konwencjonalne. Dominację konwencji realistycznej w sztuce obozowej wy tłumaczyć można na kilka sposobów. Po pierwsze, odwołanie do niej może wynikać z przekonania o braku miejsca na metaforę w rzeczywistości obozowej i związanego z nim przeświadczenia moralnego o niestosowności wszelkich ozdóbników. Ten typ refleksji przeważa jednak w dziełach tworzonych po Zagładzie. Realizm jest odpowiedzią na zapotrzebowanie. Sztuka powstaje na zamówienie w stylu, konwencji, której oczekują zamawiający, a ich gusta w znacznej mierze ukształtowane zostały przez propagandę narodowego socjalizmu; ale to jeszcze nie wszystko. Historycy sztuki podkreślają powrót w latach czterdziestych do konwencji realistycznych po fali awangardowej lat dwudziestych i trzydziestych. Łukasz Musiał stawia tezę, iż po I wojnie światowej w niemieckiej sztuce pojawił się neoklasycyzm jako wyraz tęsknoty „za stabilnym i niezmiennym światem, za światem historycznego continuum” [10].

SZTUKA W III RZESZY

Państwo totalitarne usiłuje sprawować kontrolę nad wszelkimi przejawami życia społecznego i jednostkowego, a więc również nad działalnością artystyczną. W III Rzeszy sztuka stanowiła istotny instrument polityczny. Jej podstawowym zadaniem było uwodzenie mas: „Państwo totalne potrzebuje totalnej polityki, ta zaś – by zgodnie ze swoim totalnym charakterem móc «zagarnąć» cały byt społeczny – sięga po sztukę, estetykę, po polityczny show, po inscenizację – totalną rzecz jasną” [11]. Do wykonania tego zadania zaprzęgnięte zostały wszystkie dyscypliny sztuki. Dziedziną wiodącą była architektura, która determinowała charakter malarstwa, rzeźby, charakter inscenizacji teatralnych i parateatralnych. Źródłem inspiracji dla malarzy był styl biedermeierowski i symboliczny romantyzm. Hubert Orłowski podkreśla, że ikonami III Rzeszy stały się złote łąny, dzieciątko przy piersi, odpoczynek po pracy. Naczelnymi kategoriami estetycznymi sztuki zniewolonej były harmonia i piękno rozumiane jako zachowanie proporcji, idealna symetria. Kult ciała zaowocował licznymi aktami kobiecymi i męskimi: portretami i rzeźbami o imponujących rozmiarach.

[9] P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 176.

[10] Ł. Musiał, *Inszenizacja polityki w III Rzeszy*, w: *Sztuki piękne w III Rzeszy. W przeddzień 70. rocznicy*

palenia książek: 10 V 19–10 V 2003, pod red. H. Orłowskiego, Poznań 2004, s. 86.

[11] Ibidem, s. 83.

Styl wywiedziony z klasycznego pojmowania sztuki zaprzężony został w służbę ideologii. Rezultatem jego wypaczenia było przede wszystkim odindywidualizowanie jednostki: „Jednostka stanowiła przecież jakąś wartość wyłącznie jako ucieleśnienie – a nie uosobienie! – specyficznych cech rasy czy grupy etnicznej! Wszelka differentia specifica jednostki, jej indywidualna «nadwartość», była więc kwestią całkiem drugorzędną” [12].

Dla naczelnego architekta Rzeszy, Alberta Speera, wzorem był neoklasycyzm w duchu Karla Friedricha Schinkla. Projekty przebudowy miast Rzeszy miały charakter kompleksowy i zintegrowany. Łączyły w sobie zamysł urbanistyczno-architektoniczny z przeszłymi planami inscenizacji wieców, manifestacji, quasi-religijnych przedstawień. W monumentalnym stylu utrzymane były projekty przebudowy Berlina – przyszłej stolicy Tysiącletniej Rzeszy, Linzu jako Weltkunststadt, Norymbergii czy Poznania. Człowiek w nazistowskim myśleniu o sztuce stawał się elementem większej całości, trybikiem w maszynie. Sztuka, niejako wbrew jej tradycyjnej funkcji, pełniła zadania depersonalizujące. Gmachy Rzeszy przytłaczały swą wielkością i rozmachem, muzyka wyznaczała rytm marszów i porządek wieców, inscenizacje operowały masami. Sztuka wypełniała lukę po religii. Naczelnym hasłem stało się „Kult statt Kunst”.

Totalitaryzmy XX wieku starały się wnikać we wszystkie szczytyny życia publicznego. W III Rzeszy, inaczej niż w komunistycznym Związku Radzieckim, istotną rolę odegrał wątek quasi-mistyczny. W miejsce świąt religijnych ustanowiono nowe święta, które stawały się pretekstem do masowych manifestacji. Z typowym dla nazistów rozmachem organizowano widowiska z okazji Dnia Przejęcia Władzy [30.01], Święta Partii [24.02], Dnia Urodzin Wodza [20.04], Święta Przesilenia Letniego i Zimowego, Święta Dziękczyniń Żniwnych [początek października]. „Fundamentalnym elementem owego dzieła propagandy politycznej były bez wątpienia formacje z ludzkiej masy” [13]. W parareligijnych przedstawieniach z upodobaniem odwoływano się do mitów założycielskich Rzeszy, przede wszystkim do wątków pochodzących z tradycji germańskiej. W świątecznych paradach pojawiali się więc dzielni rycerze, wojownicze walkirie obok postaci historycznych. Kryterium wyboru bohaterów jest waleczność, odwaga nieodmiennie wiązane przez twórców przedstawień z kultem władzy. Zapożyczenia z mitologii bez wątpienia podbarwiały organizowane przez nazistów przedstawienia polityczne. Ich przepych i wszechogarniający Ordnung służyły przede wszystkim utrzymaniu wysokiego poziomu emocji wśród mas, co skutecznie zapobiegało refleksji nad ich zawartością intelektualną. Teatralizacja życia w III Rzeszy sięgała jednak dużo głębiej. Jej przejawem były nie tylko widowiska politycz-

[12] H. Orłowski, *Sztuki piękne w III Rzeszy*, w: *Sztuki piękne w III Rzeszy. W przeddzień 70. rocznicy*

palenia księzek: 10 V 1933–10 V 2003, pod red. H. Orłowskiego, Poznań 2004, s. 19.

[13] *Ibidem*, s. 25.

ne. Dochodziła ona do głosu również w strukturze społecznej, w niezwykle skomplikowanej hierarchii partyjnej, której towarzyszyła uniformizacja i zamiłowanie do szczegółów stroju, do gadżetów. Jej częścią było również nazistowskie pozdrowienie „Sieg Heil” i „Heil Hitler”. Teatralizacja nie mogła ominąć również obozów koncentracyjnych, w których zamysł porządkowania wszystkiego wyprowadzony został poza granice ponurego absurdu.

KORNBLUMENBLAU
JAKO OBRAZ
WYNATURZENIA
SZTUKI

Jednym z pierwszych wrażeń po obejrzeniu filmu Jacka Wosiewicza, jakie na długo pozostaje w pamięci widza, jest nieustanna obecność muzyki w obozie – od pijackich piosenek do wirtuozerskiego wykonania utworów skrzypcowych Paganiniego. Znaczna część muzyki ma charakter immanentny, co oznacza, że jej źródło znajdujemy w obrazie. Jednym z kilku wątków muzycznych spoza kadru jest motyw miłosny, towarzyszący epizodowi melodramatycznemu w filmie oraz niektóre wykonania utworów klasycznych. Status wielu utworów pozostaje świadomie niejasny. Pracującym więźniom towarzyszą dzieła Bacha, Beethovena, Maxa Brucha. Mimo że mamy wiadomość, iż nie grają ich muzycy z obozowej orkiestry, pozostaje wrażenie przynależności tej muzyki do świata przedstawionego. Ku zaskoczeniu widza Auschwitz ukazywane jest w *Kornblumenblau* jako miejsce rozśpiewane, choć jest to zazwyczaj śpiew wymuszony, w którym ponad krzykami więźniów nieustannie brzmią marszowe melodie. Muzyka miesza się i stanowi jedno z tłem dźwiękowym – jękami, mrużeniem więźniów i rozdzierającym wrzaskiem katowanych. Szmer, jak choćby stukot chodaków, stają się integralnym elementem muzycznej ścieżki filmu.

To niestereotypowe spojrzenie na obóz, którego celem podstawowym jest wywołanie estetycznego szoku, poczucia absurdalności, znajduje swoje odzwierciedlenie w strukturze poszczególnych scen i całego filmu. Reżyser wspomina: „Tak więc film w jego rytmach, przebiegach dramaturgicznych powstał dopiero na stole montażowym. Choć zrobiłem wszystko, żeby materiał zbierany podczas zdjęć posiadał już tę ważną cechę wspólnego rytmu, skrótowości, kondensacji... W tym celu, na użytek tego filmu wymyśliłem sobie tzw. „rozpiętość rytmiczną”, czyli stosunki czasowe danego ujęcia do ujęcia sąsiedniego i całej sceny, w której to ujęcie zostało zastosowane. Scenopis wyglądał jak profesjonalna partytura dla orkiestry”^[14].

Rytm *Kornblumenblau*, wrażenie muzyczności filmowej kompozycji, jest nie tylko konsekwencją precyzyjnego ustalania długości ujęć. Wyznaczają go również ruchy kamery i ruch wewnątrzkadrowy. Najbardziej czytelnym dla widza czynnikiem rytmotwórczym są gwałtowne ruchy kamery wynikające z subiektywizacji narracji. Statyczna kamera nagle wykonuje szybki zwrot naśladujący ruch głowy

[14] L. Wosiewicz, *Widocznie tak musiało być. Rozmawia Andrzej Moś*, w: *Debiuty polskiego kina*, pod

red. M. Hendrykowskiego, Konin 1998, s. 297.

bohatera, którego uwagę przykuło jakieś zdarzenie, człowiek bądź przedmiot. Tadeusz patrzy na obozowy dziedziniec przez okno składu żywności. Widzi jak kapo okłada więźnia, niedoszedłego uciekiniera, przebranego w błazeńską czapkę, który skacze i krzyczy: „Hurra! Znowu jestem tu!” Nagle ktoś ogłasza jakiś komunikat, zaczyna się zamieszanie, bieganina. Tadeusz, próbując zorientować się w sytuacji, przenosi gwałtownie wzrok z jednej grupki więźniów na drugą. Chaosowi na dziedzińcu odpowiada niemożność skupienia wzorku. Kamera rejestruje zarówno to, co widzi bohater, jak i to, jak widzi.

Specyficzny rytm filmu jest konsekwentnie budowany również dzięki następstwu określonych planów. Naturalistycznie sfilmowane sceny jedzenia składają się z serii krótkich ujęć zrealizowanych w bardzo bliskich planach. Na poziomie kompozycji utworu uzyskany zostaje w ten sposób efekt nieomal teledyskowy, na poziomie sensów rozczłonkowanie postaci ludzkiej obrazuje jej depersonalizację. Skoncentrowanie na fizjologicznym aspekcie czynności jedzenia pokazuje zredukowanie człowieka do zwierzęcia. Gdy przyglądamy się scenie, w której bohater obserwuje przez okno magazynu z żywnością egzekucję, tylko przez moment możemy się ludzić, że Tadzik płacze z powodu śmierci współwięźniów. Zalewna się łzami, ponieważ z apetytem zajada cebulę. Wosiewicz każe widzowi przełknąć gorzką pigułkę groteski i ironii.

Rytm filmu podporządkowany jest ponadto ruchowi wewnątrzkadrowemu. Kamera obserwuje bohaterów w nieustannym biegu: truchtają do toalety, na apel, drepcą w miejscu, czekając na zupe. Gdy Tadeusz wychodzi z lazaretu na dziedziniec, żegnany jest kopniakiem. Natychmiast wpada w rytmiczny obozowy trucht i dostaje od kapo powitalnego kopniaka. Więźniowie i nadzorcy zachowują się jak bohaterowie komedii ślapstickowej, choć przemoc ma w *Kornblumenblau* zupełnie innych charakter i znaczenie. Nieustanna bieganina, krzątanie się w rytm muzyki czy stuku narzędzi podczas pracy stają się groteskowe, nie przystają do powagi przypisanej przedstawieniom Auschwitz. Rozwiązania te pozostają w opozycji względem obowiązującej zasady *decorum*, zgodnie z którą temat obozu winien być podejmowany z zachowaniem należytej powagi.

Źródła owej wszechogarniającej muzyki w obozie są rozmaite. Od początku sposób jej użycia, rodzaj i momenty, w których się pojawia, szokują widza, wywołują w nim rodzaj dysonansu poznawczego. Tadzik przybywa do obozu nocą. Jest zima. Zamglony, niebieskawy kadr ukazuje druty, lampy i napis ostrzegawczy na drutach. Wosiewicz wykorzystuje ikonografię Holocaustu, tak żeby już po chwili zaburzyć stereotypowe wyobrażenie. Tadeusz we mgle za drutami dostrzega ludzi coś ciągnących i śpiewających. Przygląda się im i szybko się orientuje, że do wozu zamiast koni zaprzężeni są więźniowie, których kapo poganiana batem, wykrzykując słowa niemieckiej piosenki. Piosenka ta stanie się motywem przewodnim filmu. Zawsze granym byle jak, fałszywie intonowanym – prawie jak na pijackiej imprezie. Z wozu wy-

stają nagie ludzkie zwłoki. W baraku osobliwy chór pod dyktando blokowego ćwiczy piosenkę *Lore, Lore, Lore...* Więźniowie przeraźliwie fałszują. Nadzorca upatruje sobie jednego z nich i każe mu śpiewać głośniej. W chwili gdy chłopak wydaje z siebie dźwięk osła, zostaje uderzony pałką. Dźwięki nieomal wykrzykiwanej piosenki unoszą się ponad obozem. Śpiew jest tak ordynarny jak reakcje blokowego.

Na dziedzińcu obozowym rozbrzmiewają marsze grane przez orkiestrę. Muzycy przykuwają od początku uwagę Tadeusza. Gdy ich dostrzega, zatrzymuje się na moment i przygląda ciekawie, ale szybko wepchnięty zostaje do kolumny robotników. W końcu jednak, tuż przed wyzwoleniem, dołącza do orkiestry, w której udaje grę na tubie. Jego obozowa kariera muzyka rozpoczyna się dużo mniej spektakularnie. Tadzik trafia pod opiekę blokowego, którego ulubionym instrumentem jest akordeon. Nieomal każdy wieczór chłopak spędza z blokowym, wygrywając jego ulubioną melodię *Kornblumenblau*. Natychmiast zastępuje więźnia-transwestytę, który był pupilkiem i najpewniej kochankiem blokowego. W zamian za towarzystwo i grę chłopak dostaje dodatkową porcję chleba, czasami odrobinę alkoholu. Współwięźniowie nadają mu ironiczny pseudonim Bławatek (niem. Kornblume – ‘bławatek’, ‘chaber’; niem. Kornblumenblau – ‘modry’, ‘modro’, ‘na modro’, przen., pot. ‘pijanusięki’, ‘zalany w pestkę’). Gdy trafia do kasyna dla SS, okazuje się, że współwięźniowie znają już jego historię:

- Wiem, wiem... Kornblumenblau! Skrobiesz się! Ciekawe – cwaniak czy kretyn? Co? Jak to jest?
- Ja tylko znam kilka instrumentów i mam dobrą pamięć muzyczną.
- Gruby cwaniak.

Bohater szybko awansuje w obozowej hierarchii. Pytany o umiejętność gry na pianinie, bez wahania odpowiada „Tak. Gra na pianinie jest moim drugim zawodem”.

Za sprawą szczęśliwych dłań zbiegów okoliczności trafia do komanda kelnerów i przygrywa w kantine SS do kolacji. Znowu powraca tytułowa piosenka, tym razem śpiewana przez podpitych oficerów: „Piękne są dziewczyny, co mają siedemnaście, osiemnaście lat. Piękne dziewczęta są wszędzie”. Praca muzyka gwarantuje mu lepsze wyżywienie, wygodniejsze miejsce do spania (trafia do bloku artystów) i chroni przed wybiórką. Podochocony piwem Tadzik wykonuje zakazanego *Poloneza As-dur* Chopina^[15]. Poza komendantem i kelnerem Moskwą nikt jednak nie dostrzega prowokacji. Jego zachowanie nie jest przejawem odwagi. Bławatek nie ma natury buntownika i konspiratora. Dzięki swemu talentowi i umiejętnościom trafia

[15] Chopin jako ikona kultury pojawia się w filmie *Wosiewicz* raz jeszcze. Gdy Tadzik gra *Cichą noc* podczas wigilii u komendanta, jego wzrok pada na płaskorzeźbę przy pianinie przedstawiającą Chopina. Jak zauważa Marta Wróbel, kompozytor zredukowany

zostaje do „funkcji ozdobnika, nic nie znaczącego dla nowych właścicieli rekwizytu”. M. Wróbel, *Tadziowe perypetie z totalitaryzmem. Metaforyzacja rzeczywistości lagrowej w filmie „Kornblumenblau”* Leszka Wosiewicza, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29/30, s. 109.

do domu komendanta, gdzie gra w bożonarodzeniowym przedstawieniu dla dzieci esesmanów. Tadeusz jest na szczycie obozowej hierarchii.

Wosiewicz ironizuje na temat ocalającej mocy muzyki, uszlachetniającej siły sztuki w ogóle. Wyczyński gra, ponieważ muzyka zapewnia mu przetrwanie na najbardziej elementarnym poziomie. Gdy wykonuje Chopinowskiego poloneza, wyraz jego twarzy pozostaje tak samo błogi i bezmyślny jak wtedy, gdy je darowanego kotleta. Sceny muzykowania zderzone zostają ze scenami jedzenia i załatwiania potrzeb fizjologicznych. Bohater je, mlaskając; głośno przelyka. Obóz nocą jawi się jako kloaka. Zrealizowane w niskim kluczu, z użyciem czerwonego filtra sceny nocne ukazują ciasno ułożone ciała, drżące i falujące ubikacje, w których więźniowie wymiotują, do których biegną nękani biegunką. W obozowym świetle skarłała kultura tożsama jest z fizjologią. *Kornblumenblau* to obraz dewaluacji kultury w systemie totalitarnym, w którym kwintesencją dobrego smaku jest przasna piosenka o pięknych dziewczętach. Wosiewicz pokazuje deprawację sztuki, służącej już wyłącznie celom partykularnym, pozbawionej autonomicznych wartości.

Tylko młodziotka żydowska tancerka, którą Tadeusz widzi z ciężarówki, uprawia swą sztukę bezinteresownie. Dla niej taniec nie jest sposobem na ocalenie, „ma charakter czystego, nieskażonego żadną interesownością gestu estetycznego, czystej ekspresji siebie i swojej kultury[16]”. Niczego w zamian nie dostaje, a jednak tańczy taniec śmierci. Z późniejszej rozmowy Bławatka z przyjacielem dowiadujemy się bowiem o ponurym rekordzie – Niemcy zagazowali i spalili jednego dnia 25 tysięcy Żydów. Do tego transportu należała zapewne również żydowska baletnica. Podobny jest status muzyki wykonywanej przez węgierskiego skrzypka. Muzyk będzie żył dopóty, dopóki będzie w stanie grać. Więźniowie zakładają się, jak długo wytrzyma. Jego muzyka rozbrzmiewa w obozie. Podczas nocnego apelu wciąż słysząc jej dźwięki. W tłumie więźniów co jakiś czas ktoś mdleje. Kamera wędruje ku koronom drzew. Muzyka milknie. Pada strzał. W półzblizeniu kamera pokazuje Bławatka, który wzdryga się, gdy rozlega się huk. Twórczość w Auschwitz ma jeszcze jedno oblicze – twarz obłąkanego rysownika, z którym *Kornblumenblau* dzieli celę. Obaj trafili do miejsca, w którym ukrywa się niepotrzebnych, zbyt zuchwałych (jak Bławatek) lub ważnych (jak jego współwięzień). Mężczyzna wydłubuje w tynku rysunki o charakterze ewidentnie religijnym. Zdradza Tadeuszowi, że wcześniej selekcionował ludzi na rampie: „Byłem niezły. Niektórzy mówili nawet: ręka Boga w esesmańskim mundurze”. Obłąkany, którego nadzorcy nie chcą ani wypuścić z celi, ponieważ wie zbyt dużo, ani zabić, bo jednak jest esesmanem, w końcu umiera. Różnicę pomiędzy uprzywilejowaną grupą więźniów zamieszkujących blok artystów a tymi, którzy skazani są na powolną śmierć z głodu i wy-

[16] M. Przyłipiak, op. cit., s. 14.

cieńczenia lub w komorach gazowych, najlepiej obrazuje dialog pomiędzy dwoma mieszkańcami bloku artystów: „A panu się zdaje, że na jakich prawach my tu jesteśmy, drogi panie? Wobec tych wszystkich biedaków, którzy tysiącami, codziennie i bez przerwy idą z rampy prosto do pieca, my jesteśmy karaluchami w złotych pancerzykach, proszę pana”. Różnica też zaznacza się w rodzaju sztuki, jaki uprawiają w obozie artyści uprzywilejowani i ci skazani na śmierć. Gdy Kornblumenblau z kelnerem Moskwą zamieszkują w bloku artystów kamera niby mimochodem, a jednak skrzętnie rejestruje dzieła twórców w nim osadzonych. Są to kopie obrazów i rzeźb, zbroje. W Auschwitz powstaje muzeum z dzieł, które stworzone zostały w obozie lub zrabowane poza nim. Sprawę tę z typowym dla filmu czarnym humorem, wprowadzając nastrój groteski, podsumowuje jeden z więźniów: „Mamy świetlicę, nawet muzeum. Mimo to ogólna śmiertelność ciągle wzrasta”. Każde odejście od sztuki przedstawiającej nazywane jest przez inspektora – oficera SS – „żydowskim gównem” i natychmiast niszczone.

Szczególnym przejawem zwyrodniałej sztuki w obozie jest teatralizacja lagrowego życia i śmierci więźniów, która staje się sposobem na nadanie formy. Ujęcie wszystkich aspektów życia w ścisłe ramy pozwala je w pełni kontrolować, przewidywać i generować zachowania. Za sprawą posuniętej do absurdu organizacji obozowego życia Auschwitz w *Kornblumenblau* sprawia wrażenie wielkiego spektaklu. Przejawami teatralizacji jest również funkcjonowanie obozowej orkiestry czy istnienie bloku artystów z blokowym w srebrnej marynarce z naszytym numerem. Kwintesencją owej teatralizacji staje się scena egzekucji. Bohater obserwuje ją z okna składu z żywnością. Na miejsce zbrodni wnoszone są eleganckie, stylowe fotele, gromadzi się widownia. Odświętnie ubrane, roześmiane kobiety idą obozową alejką. Ujęciom tym towarzyszy skoczna muzyka. W bliskich planach pokazani są skazańcy. Ich twarze kilkakrotnie zderza się z radosnymi twarzami kobiet widzów. Panie zasiadają na widowni, a więźniom założone zostają pętle. Jednej z pań, na której Tadeusz skupia spojrzenie, wiatr podwiewa czerwoną sukienkę. Narasta podniecenie związane ze zbrodnią, ale i podniecenie o charakterze erotycznym. Nastrój podniecenia budowany jest poprzez serię coraz krótszych ujęć – planów i kontrplanów. Kamera ukazuje na przemian twarz Tadeusza w bliskim planie i kobietę w czerwieni. Tuż przed opuszczeniem zapadki skazańcy wykrzykuje obelżywe wobec kobiet słowa. Gdy pętla zaciska się na szyi więźnia, kobieta w czerwonej sukience zakłada szybko nogę na nogę. Publiczność opuszcza widownię. Na koniec raz jeszcze podkreślony zostaje erotyczny charakter podniecenia towarzyszącego zabijaniu: jeden z esesmanów chwyta kobietę za pośladek. Teatralność obozowych egzekucji uchwycona została już w *Ostatnim etapie* Wandy Jakubowskiej, który w znacznym stopniu wpłynął na konwencję, w jakiej przez lata opowiadano o Auschwitz. W filmie Wosiewicza teatralności sceny przydany zostaje dodatkowy walor –

erotyka. Na marginesie warto wspomnieć, że wątek erotyczny pojawia się w tym filmie kilkakrotnie – czasami jest zaledwie zasugerowany jak w zachowaniach blokowego kreowanego przez Krzysztofa Kolbergera, czasami ujawnia się wprost, w sposób niezwykle zbrutalizowany jak w scenie gwałtu nadzorczyni na Tadeuszu^[17]. W polskiej literaturze i filmie bardzo rzadko dokonuje się erotyzacji ludobójstwa, Holocaustu, choć coraz częściej zdarza się ona w literaturze światowej, między innymi w *Łaskawych* Jonathana Littella czy w *Wieczorach kaluki* Howarda Jacobsona. W *Kornblumenblau* podniecenie będące konsekwencją spotkania Erosa i Tanatosa jest wszechogarniające – dotyczy ono nie tylko oprawców, widowni, lecz także Tadeusza. Gdy dokonuje się analizy tej sceny, warto pamiętać, że obserwujemy ją oczyma bohatera. Reżyser sugeruje, iż wzrok Tadeusza pada na kobietę w czerwieni. Wosiewicz zdaje się mówić, że zezwierzęcenie dotyczyć może zarówno zbrodniarzy, jak i ofiar. W jednym z wywiadów wspomina: „Próbowałem zaprzeczyć tezie, że obóz to jest zupełnie co innego, że jest tylko sam dla siebie, że rządzą tam inne prawa. Pewne prawa psychologiczne i socjologiczne, które funkcjonują normalnie w społeczeństwie, również i w takim miejscu się przejawiają. [...] Czyli to nie jest obraz, który mamy odrzucić z oburzeniem, że my tacy nie jesteśmy. Nieprawda, my też jesteśmy tacy”^[18]. Skłonność do takich zachowań jest immanentną, tłumioną przez kulturę, cechą człowieka. Wartości wypracowane w ramach modernistycznego projektu cywilizacyjnego nie wytrzymują jednak próby Auschwitz.

Ostateczny upadek kultury wobec Auschwitz ukazuje scena finałowa *Kornblumenblau*. Za chwilę nastąpi wyzwolenie obozu i świat tak precyzyjnie zorganizowany, zaplanowany w najdrobniejszym szczególe, staje się własną karykaturą – absurdalną, groteskową i straszną. Kulminacyjna scena filmu rozpoczyna się od ujęć archiwalnych. Oglądamy jedną z licznych w III Rzeszy parad świątecznych, nawiązujących do rytuałów przodków: kobiety w tunikach, ogromny orzeł na kołach, mężczyźni w zbrojach prowadzą konie. Ujęcia kolorowe ukazują więźniów wybiegających na śnieg i krzyczących radosnie: „Hurra”. Po chwili w kadrze pojawia się baletnica w czerni i bieli. Znów powracają archiwalne ujęcia krzyczących dzieci. Po raz pierwszy kamera pokazuje wielką walkirię. Ciągną ją więźniowie w pasiakach jak wcześniej, w pierwszych ujęciach filmu, kiedy ciągnęli wóz ze zwłokami. Również Tadeusz jest uczestnikiem przedstawienia na obozowym dziedzińcu. Bohater siedzi pomiędzy muzykami obozowej orkiestry i udaje grę na tubie. Paradę z pełną powagą przyjmuje komendant i oficer SS, dawny blokowy, „dobroczyńca” Tadeusza. Obrazom tym towarzyszą fragmenty *IX symfonii* Beethovena. Śpiewacy mają groteskowo wymalowane policzki, pasiaki tancerzy są sterylnie czyste i ra-

[17] Temat nadzorczyń obozowych, które wykorzystują swą władzę w celach seksualnych podjęty został przez kulturę masową, o czym traktuje film doku-

mentalny *Stalagi – Holocaust i pornografia w Izraelu*, w reżyserii Arieto Libskera.

[18] L. Wosiewicz, op. cit., s. 291–292.

czej przypominają piżamy niż uniformy więzienne. Przywodzą na myśl postaci z fotografii Zbigniewa Libery z 2004, *Mieszkańcy*, z cyklu *Pozytywy*, fotografii przedstawiającej roześmianych, zdrowych i dobrze odżywionych ludzi w pasiastych piżamach, którzy stoją za sznurkami rozpiętymi niczym drut kolczasty, po których pnie się fasola. Grupa na fotografii Libery nawiązuje do jednego z najsłynniejszych zdjęć z wyzwolenia Auschwitz. Liberę łączy z Wosiewiczem świadomość skonwencjonalizowania przedstawień Auschwitz oraz ich wchłaniania przez popkulturę. By pobudzić widza do refleksji, trzeba nim wstrząsnąć, sprowokować go.

W kluczowej części finału *Kornblumenblau* kamera pokazuje kolejne etapy mordowania ludzi w komorach gazowych. Porusza się wzdłuż ogrodzenia. Widzimy nagich ludzi pędzonych i upychanych przez więźniów do komór gazowych. Wreszcie przez zakratowane okienko zaglądamy do wnętrza komory. Ludzie skręcają się, umierają w konwulsjach. Komora zostaje otwarta. Ukazują się skręcone ciała przypominające jakieś ekspresjonistyczne przedstawienie, płyną ekskrementy. Zaczyna rozbrzmiewać *Oda do radości*. W kolejnych ujęciach widzimy chór śpiewający na dziedzińcu oraz orkiestrę na pierwszym planie, na czarno ubrane baletnice-„strażniczki” z wyciągniętymi ramionami w geście „Sieg Heil”, niesione na ramionach więźniów. Więźniowie składają hołd walkirii. Muzyka gwałtownie milknie. Bohaterowie spektaklu zamierają w bezruchu. Zaczyna się ostrzał. Za moment obóz zostanie wyzwolony. Tadeusz, krzycząc „Hurra! Zesrało się!”, huśta się na szubienicy niczym dziecko na trzepaku. Walkiria z hukiem wylatuje w powietrze. Widzimy zdjęcia z wyzwolonego Berlina. Znow Wosiewicz wykorzystuje jedno z najbardziej znanych ujęć: młoda kobieta steruje ruchem za pomocą chorągiewek. Tadeusz wpycha się do zatłoczonego pociągu. Taszczy ze sobą akordeon, na którym z radością zagra dla sowieckich żołnierzy *Kalinkę*.

Wszystko w finałowej sekwencji filmu jest pozorem: od gry na tubie począwszy, poprzez stroje i gesty uczestników niby-parady, a skończywszy na pozornym wyzwoleniu, które w rzeczywistości jest tylko przejściem z jednego totalitaryzmu do drugiego. Gorzkie dopełnienie zyskuje wieloznaczne motto filmu^[19]: „Większość naszych zatrudnień jest natury komediowej. Trzeba odgrywać przystojnie swe role, ale z maski i pozorów nie trzeba czynić istoty...!” Zrealizowane w kolorach sinozielonym ujęciu z komory gazowej są przeestetyzowane. Zwały ciał ludzkich stają się dziełem sztuki. Wosiewicz świadom jest mocy sztuki, w tym również sztuki filmowej. Ernst Hans Gombrich pisze o pozorach: „Ludzki bowiem świat jest nie tylko światem rzeczy; jest on i światem symboli, gdzie rozróżnienie między rzeczywistością a pozorem jest samo w sobie nierealne. Dygnitarz, kiedy kładzie kamień węgielny, trzykrotnie uderza srebrnym młotkiem. Młotek

[19] Motto to odnosi się również do zachowań i postawy głównego bohatera. O Tadeuszu Wyczyńskim,

porównując go z bohaterem opowiadań Borowskiego, obszernie pisała Wróbel. M. Wróbel, op. cit., s. 96–111.

ten jest prawdziwy, ale czy równie prawdziwe są jego uderzenia? W mrocznej krainie symboliki takich pytań się nie stawia i nie udziela się na nie odpowiedzi” [20]. Na ten aspekt *Kornblumenblau*, na bezustanną grę prawdy i pozorów, zwracał uwagę Mirosław Przyłipiak w recenzji filmu: „Obnażona zostaje bezużyteczność wielkiej tradycji kulturalnej (Beethoven), jej bezbronność i podatność na wszelkie nadużycia. Ujawnione zostaje fundamentalne kłamstwo sztuki i jej alienacja. Tam, gdzie zaczyna działać mechanizm estetyczny, mechanizm artystycznej konwencji, tam następuje rozwód z rzeczywistością” [21].

Wosiewicz, prezentując różne przejawy działalności artystycznej w Auschwitz, snuje refleksję o szerszym charakterze. Opowiada o artyście i sztuce w obozie koncentracyjnym, w systemie totalitarnym oraz o działalności artystycznej w ogóle. Auschwitz staje się dla Wosiewicza niejako sytuacją modelową, ostateczną próbą dla nowoczesnej cywilizacji. Reżyserowi zdaje się być bliska koncepcja Zygmunta Baumana. Według polskiego socjologa i filozofa Auschwitz, Zagłada nie były aberracją w procesie cywilizacyjnym, lecz zdarzeniem w proces ten wpisanym, wynikającym z prawidłowości historycznego rozwoju: „Mamy powody do niepokoju, ponieważ wiemy, że żyjemy w społeczeństwie tego typu, które umożliwia przeprowadzenie Holocaustu, nie zawiera zaś żadnych środków dla zapobieżenia mu” [22]. Auschwitz dla Wosiewicza jest o tyle wyjątkowe, że stanowi swoiste laboratorium, w którym badaniu poddane zostały człowieczeństwo i kultura wraz z wypracowanym przez nią systemem wartości. Ostateczna diagnoza jest niezwykle pesymistyczna. Marta Wróbel pisze: „Czym jest więc sztuka w obrazie filmowym Leszka Wosiewicza? Megalomania wielowiekowej tradycji kulturowej, rekwizytowa jedynie wartość dzieł, niebezpieczeństwa estetyzacji rzeczywistości, pozór i maska jako ontologiczne dominanty tego, co przywykliśmy nazywać prawdą artystyczną... to konkluzje raczej pesymistyczne. Domieszka lekkiej ironii, dystans pełen wyrozumiałości, brak ocen i bezpośredniego komentarza pomagają współczesnemu widzowi przełknąć tę gorzką pigułkę o korzeniach naszego audiowizualnego końca wieków” [23]. Jednocześnie jednak reżyser korzysta ze zdobyczy kultury, z konwencji i stylu wypracowanego przez sztukę. Jego diagnoza daleka jest bowiem od radykalizmu Adorna. Sztuka po Auschwitz jest możliwa, choć musi być przyprawiona groteską i ironią. Bezpowrotnie straciła swą powagę. Co ciekawe takie myślenie o Zagładzie, o Auschwitz staje się możliwe dopiero dla kolejnych pokoleń, gdy ustalone zostały już konwencje opowiadania, które można podważać, łamać, nicować.

[20] E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. Jan Zaranowski, Warszawa 1981, s. 102.

[21] M. Przyłipiak, op. cit.

[22] Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, przeł. F. Jaszuski, Warszawa 1992, s. 131.

[23] M. Wróbel, op. cit., s.110

KORNBLUMENBLAU
JAKO FILM
AUTOTEMATYCZNY

Mirosław Przyłipiak pisze w recenzji *Kornblumenblau*: „Sztuka bywa także narzędziem represji, a zawsze jest kłamstwem, fałszowaniem, ułudą, która drogą jakiegoś dziwnego nieporozumienia mieni się być prawdą. Sztuka jest pozorem, który bezpowrotnie przesłania istotę, który unieważnia istotę” [24]. Ta dialektyka prawdy i pozoru dotyczy nie tylko życia w obozie, sytuacji artysty w Auschwitz, a więc tego, co przedstawione zostało w *Kornblumenblau*. Ukryta została również w formie filmu. Choć przytoczona już opinia Przyłipiaka o dominacji stylu nad tematem [25] jest nieco przesadzona, to rzeczywiście nie można pozostać obojętnym na formę filmu. Nieprzeźroczysty styl *Kornblumenblau* niesie bowiem znaczenia tożsame z tymi, które wyłaniają się ze świata przedstawionego filmu.

Teza, którą Ernst Gombrich postawił na temat sztuki w ogóle, z powodzeniem odnieść można do utworu Wosiewicza: „Znajomy widok będzie niemal zawsze punktem wyjścia dla przedstawienia czegoś nieznanego. Artysta zawsze będzie się fascynował obrazem już istniejącym, nawet jeżeli dąży do wiernego utrwalenia tego, co widzi” [26]. Teoretyk i znawca sztuki poświęca sporą część *Sztuki i złudzenia* refleksji nad „zasadą adaptowania stereotypu”. Artysta przystosowuje gotowy schemat, istniejącą formułę do określonego przedmiotu poprzez dodanie cech go wyróżniających [27]. Dla ukazania Auschwitz, istoty systemu totalitarnego, Wosiewicz korzysta z utrwalonych w kinie środków i konwencji. Nowa jakość rodzi się z ich nieoczekiwanego zestawienia oraz z nadania im innych funkcji i znaczeń.

Prolog filmu zrealizowany został w konwencji niemej burleski slapstickowej, czerpiąc z niej przede wszystkim dynamiczny montaż, aktorstwo oparte na wyrazistym geście i mimice. Podobnie jak w typowej filmowej burlesce, źródłem komizmu prologu *Kornblumenblau* jest kontrast podniosłej tematyki i pospolitego, niekiedy wulgarnego stylu. Rubaszny humor, błazenada pierwszej części filmu oraz korzystanie z parodii i trawestacji należące do cech gatunkowych burleski, określają charakter całego filmu. W kilka minut przedstawiona zostaje w ten sposób przedakcja – część biografii bohatera, która poprzedziła uwięzienie w Auschwitz. Pierwszych kilka ujęć filmu to kliszowe ujęcia archiwalne, wielokrotnie wykorzystywane w filmach dokumentalnych oraz reprodukowane na fotografiach i plakatach: samolot i spadochroniarz, zderzenie pociągów, posąg Chrystusa z Rio de Janeiro. Obrazy te wprowadzają w nastrój, w którym powaga nieustannie miesza się z kpina i żartem. Kolejne sceny – archiwalne zdjęcia z defilady – określają czas zdarzeń. Kończy się pierwsza wojna światowa. Czarno-białe, celowo zadeszczone zdjęcia doskonale komponują się z wystylizowanymi ujęciami inscenizowanymi. Ojciec bohatera wita syna na świecie. Pojawia się napis: „Mimo wszystko zostaniesz artystą!... I inżynierem – na wszelki wypadek”. Polska odzyskuje niepodległość.

[24] M. Przyłipiak, op. cit.

[25] Ibidem.

[26] E.H. Gombrich, op. cit., s. 83.

[27] Ibidem, s. 74–75.

Młodzieniec zaczyna odnosić sukcesy jako pianista. Rozpoczyna się II wojna światowa. Sztandary SS zwisają z budynków, ludzie wieszani są na słupach elektrycznych. Bohater bierze ślub i włącza się w działalność ruchu oporu. Zanim jednak w nim czegokolwiek dokona, zostaje zadenuncjowany. W ostatnich ujęciach prologu zrealizowanych na taśmie kolorowej przez wizjer zaglądamy do celi, w której osadzony został Tadeusz „za działalność w organizacji” – słyszymy z OFF-u.

Tonacja burleskowa powraca w filmie wielokrotnie. Bohater w nieustannym truchcie przypomina do złudzenia postaci z filmów Macka Sennetta, Charliego Chaplina czy Bustera Keatona. Tadeusz kilkakrotnie dostaje kopniaka, który wpycha go w szereg lub którym jest wyrzucany za drzwi. Znaczna część gagów komedii slapstickowej oparta była na kopniakach i przewrotkach: „Policjant wpadający do wjazdu kanałowego, nadęty grubas w krześle fryzjerskim potraktowany tortem w niesympatyczną gębę, stukilogramowa jejmość zaliczająca trotuar za sprawą prozaicznej skórki od banana... Wszystko to pokazywało, że cielesność istoty ludzkiej nie składa się tylko z szacownej górnej połowy, lecz zawiera w sobie również naturalny «parter», bez którego nie sposób istnieć”^[28], Przaśny humor burleski w zderzeniu z tematyką Auschwitz rodzi zamierzony dysonans. Wytrąca ze stanu uspienia, w który mogli wpaść widzowie artystycznych przekazów na temat obozów. Język opowiadania o Zagładzie uległ bowiem daleko posuniętej konwencjonalizacji, ograniczył się do kilku powtarzanych w przekazach historycznych i artystycznych ikon: drut, pasiak, brama z napisem „Arbeit macht frei”. Charakter komediowy przedstawienia doprowadzony zostaje do ostateczności w scenie finałowej zrealizowanej w konwencji buffo. Wykorzystanie poetyki burleski i innych wzorców komediowych służy nie tylko prowokowaniu widza, zaburzeniu wyobrażenia na temat obozu. Jest to również próba dotarcia do istoty Auschwitz, którą jest pozór, maska, udawanie.

Moment zauroczenia bohatera piękną Żydówką, Wosiewicz wtłacza w ramy gatunkowe melodramatu. Znowu prawda osuwa się w pozór, w sztuczną, zastaną formę. Komando kucharzy mija kolumnę kobiet. Tadeusz zatrzymuje wzrok na jednej z nich. Następuje charakterystyczne dla melodramatycznej konwencji zakochanie od pierwszego wejrzenia. Scenie towarzyszy miłosny motyw muzyczny z kobiecym śpiewem. Bohater wpada w euforię, w błogostan, który obejmuje go zarówno w dzień – podczas strugania ziemniaków, jak i w nocy. Któregoś dnia – montaż nie pozwala dokładnie ustalić „kiedy”, wskazuje tylko na upływ czasu – kolumny znowu mijają się. Dziewczyna tym razem odwzajemnia spojrzenie i uśmiech. Po raz kolejny bohater spotyka dziewczynę we śnie. Kolumna kobiet nocą przechodzi pomiędzy barakami. Scena sfilmowana została w zwolnionym tempie, które jest typowym sposobem budowania atmosfery onirycz-

[28] M. Hendrykowski, *Słownik gatunków filmowych*, Wrocław 2001, s. 149.

nej, a jednocześnie wyraźnie kontrastuje z obozową bieganią i słapstickowym ruchem przyspieszonym. Moment zakochania się zostaje ukazany jako wyrwa w czasie. Po raz ostatni Tadeusz widzi dziewczynę idącą w kolumnie. Jej wzrok błaga o pomoc. Nagle urywa się muzyka, porzucona zostaje melodramatyczna konwencja. Bohater sfilmowany na wprost gwałtownie wbija nóż w marchewkę. Jego postać zostaje wykadrowana tak, że poza ramą obrazu znajdują się usta i broda.

Archiwalia, które w filmach o Auschwitz, o Zagładzie są dość często stosowane, w *Kornblumenblau* użyte zostają w zupełnie innej funkcji. Zazwyczaj służą bowiem uwiarygodnieniu obrazu, nadaniu mu wartości zapisu historycznego. W *Kornblumenblau* jest odwrotnie. Wosiewicz odbiera im wiarygodność i udowadnia, że można podrobić ich styl lub stosuje ujęcia kliszowe, poprzez wielokrotne powtarzanie pozbawionego już wartości poznawczej, podstawowego waloru dokumentalnego. Ponadto pojawiają się one prawie wyłącznie w scenach snów lub majaków Tadeusza.

Sztuczność świata przedstawionego podkreślana jest w całym utworze. Arbitralnie zastosowany został w nim kolor. Zdjęcia nocne filmowane są w niskim kluczu, z czerwonym filtrem imitującym podczerwień. Ujęcia zrealizowane w ciągu dnia mają tonację sinoniebieską, zimną. Liczne w filmie archiwalia utrzymane są w sepii, taśma silnie zadeszczona. Odejście od zasady gradacji planów w montażu, gwałtowne przejścia od zbliżenia do planu ogólnego, duża ilość krótkich ujęć przywodzą na myśl wideoklip. Montaż był z pewnością, jak twierdzą twórcy filmu, sposobem na zbliżenie się do młodego widza. Jednak jego podstawową, w moim przekonaniu, funkcją jest próba oddania atmosfery zdarzeń i stanu psychicznego bohatera. Tadeusz nieustannie gdzieś się spieszy, jest popychany i pędzony. W pierwszych ujęciach ukazujących przybycie do obozu, w których owa teledyskowa konwencja jest najbardziej czytelna, służy ona również oddaniu stanu zagubienia, chaosu myśli i wrażeń. Bohater nie zrozumie, co się wokół niego dzieje, i nie powinien rozumieć, dlatego poddany zostaje natychmiast wojskowemu drylowi. Tadeusz staje przed Schreiberem w sterylnym, obficie oświetlonym białym światłem pomieszczeniu. Więzień podaje swe dane. Kapo krzyczy: „Głośniej!” Tadeusz pokazywany jest w bardzo krótkich, coraz bliższych ujęciach. Rytm scenie golenia włosów nadany zostaje przez dźwięk ręcznej golarki. W serii bardzo bliskich, krótkich ujęć widzimy wycinanie włosów spod pachy, włosów łonowych. Pod prysznic bohater biegnie jakby w przyspieszeniu, jego postać staje się śmieszna jak w niemej komedii. Stopniowo odbierana jest mu godność i człowieczeństwo. Odtąd postać bohatera często pokazywana będzie we fragmentach, w ujęciach portretowych jego głowa znajdzie się już poza kadrem. Marta Wróbel zauważa: „Niepewność tego, co za chwilę ujrzymy, wpływa na pewną chaotyczność odbioru, jego spontaniczność i swego rodzaju dowolność konstruowania znaczeń. Wprowadza to atmosferę niestabilności i nietrwało-

ści wbrew pozornemu uporządkowaniu i przerysowanej rytualizacji rzeczywistości obozowej” [29]. Wrażenie to dotyczy nie tylko widza, ale w równym stopniu bohatera. Tadeusz przypomina nieco młodego bohatera *Losu utraconego*. Podobnie jak on nie rozumie początkowo tego, gdzie się znalazł, czynnościom przyjmowania więźniów towarzyszy pośpiech:

[...] wszędzie wzdłuż ścian pracowali fryzjerzy, powarkiwały elektryczne maszyny do strzyżenia, fryzjerzy zwijali się – sami więźniowie. Dostałem się do jednego z nich po prawej stornie. Mam usiąść, powiedział zapewne, bo nie rozumiałem jego języka, na stojącym przed nim taborecie. Już przystawił mi maszynkę do karku, już zestrzygł mi włosy – i to całe, na łusą pałę. Potem wziął do ręki brzytwę: mam wstać i podnieść ręce, pokazał, i już skrobał mi brzytwą pod pachami. [...] Ale już wołani nas dalej; następowala kąpiel. [...] Sam też nie mogłem zrobić nic innego; już nas prowadzili, już popychali do wyjścia [30].

Tadeusz również nie znał reguł tego osobliwego świata. Jednak niezwykle szybko się ich uczył. Najlepszym przewodnikiem okazał się instynkt przetrwania. Odniesienia do różnych dziedzin sztuki pojawiają się w *Kornblumenblau* Wosiewicza na wszystkich poziomach – w treści filmu, w świecie podstawionym, ale i w stylu, w formie, jaką reżyser się posłużył. Odwołania te czynią tę niesłychanie złożoną konstrukcję spójną. Ich podstawową funkcją zdaje się być próba zaprezentowania sytuacji artysty i sztuki w totalitaryzmie. Jaka jest więc sztuka w systemie totalitarnym? Skarlała, pozbawiona ocalającej siły i wszelkich wartości duchowych, sprowadzona do taniej rozrywki, gwarantującej więźniom przetrwanie na poziomie biologicznym. Wosiewicz zdaje się przekonywać o nieprzystawalności dotychczas wypracowanych przez kulturę konwencji do obrazu Auschwitz. Nie jest go w stanie udźwignąć ani sztuka wysoka, która staje się tutaj własną karykaturą, ani kino. *IX symfonia* Beethovena przemieniona zostaje w spektakl buffo, zapis archiwalny traci walor dokumentalny, melodramat osuwa się w śmieszność. *Kornblumenblau* pokazuje degrengoladę kultury, upadek jej wartości w obliczu Auschwitz. W szerszej zaś perspektywie – pustoszącą siłę totalitaryzmu, który odbierając człowiekowi sztukę, możliwość swobodnej działalności artystycznej, próbując zawładnąć wszystkimi obszarami kultury, pozbawia człowieka godności, dehumanizuje... W tym kontekście szczególnie brzmi więc ostrzeżenie Montaigne, które posłużyło za motto filmu: „...z maski i pozoru nie trzeba czynić istoty...!”

[29] M. Wróbel, op. cit., s. 102.

[30] I. Kerétsz, *Los utracony*, przeł. K. Pisarska, Warszawa 2002, s. 98–100.